JACQUES CHAILLEY

Professeur au Conservatoire
National de Musique

LES NOTATIONS MUSICALES NOUVELLES



ALPHONSE LEDUC

175, Rue Saint-Honoré, à Paris

Printed in France

Imprimé en France

JACQUES CHAILLEY

Professeur au Conservatoire
National de Musique

LES NOTATIONS MUSICALES NOUVELLES



ALPHONSE LEDUC

175, Rue Saint-Honoré, à Paris

A.L. 20.741.

INTRODUCTION

La notation musicale n'est pas seulement un moyen matériel mis à la disposition du compositeur pour transmettre sa pensée. Elle est aussi le reflet d'une conception musicale, et si son évolution a toujours été commandée par les besoins de l'époque qu'elle traduit, la réciproque est exacte. La débauche de recherches rythmiques dont l'Ars Nova du XIV[e] siècle nous offre le spectacle quelque peu désordonné, est due en grande partie à la possibilité nouvelle de noter clairement toute combinaison de valeurs indépendemment des anciens modes rythmiques. Le chromatisme ne put faire son apparition dans la musique que lorsque la lecture des altérations se fut émancipée des servitudes des muances d'hexacordes. Toute la rythmique médiévale nous demeurerait fermée si nous ne posions à la base la mentalité, inverse de la nôtre, qu'imposait aux musiciens leur système de division des valeurs écrites, dans lequel le ternaire, loin d'être comme chez nous un procédé d'exception, requérant un graphique de dérogations, tombait sous la plume au moins aussi normalement que la division binaire.

Ainsi une réforme de la notation musicale peut être le plus efficace stimulant du progrès ; elle peut aussi, maniée sans discernement, devenir le plus terrible des agents destructeurs. Combien de mélodies irremplaçables des premiers temps de la musique grégorienne se sont à jamais perdues lorsqu'un simplificateur imprévoyant imagine de remplacer la notation alphabétique, lourde mais précise, par les neumes accents plus rapides, mais impuissants à rendre compte de l'exacte pensée du notateur !

Ne regrettons pas toutefois ces fameux neumes, puisque, après neuf cents ans de recherches, de tâtonnements, d'essais sans nombre, leurs descendants nous ont menés des deux modestes accents d'Aristophane de Byzance aux partitions à 35 portées et plus de Szymanowsky ou du Sacre du Printemps.

Mais on se tromperait en ne considérant dans cette longue et perpétuelle évolution que les chaînons de l'évolution directe. De même que, pour permettre la création et la fixa-

tion d'une espèce animale ou végétale, la nature a dû d'abord mettre à l'essai des milliers de prototypes, on a vu à toutes époques, à mesure que se présentaient les problèmes, les essais de solution s'offrir en foule. Le temps seul a opéré sa décantation et telle s'est vue retenue tandis que la masse des autres disparaissait, sans autre destin que de fournir des sujets d'article aux chercheurs à venir ou des difficultés supplémentaires aux transcripteurs de nos sociétés savantes.

La presque totalité des essais de notation antérieurs au XIIe siècle s'était orientée vers la *valeur exacte des intervalles*. Ce but atteint, à quelques détails près, les recherches se sont aimantées sur la *notation du rythme*. Avec la chute des principes proportionnels et la découverte de la valeur absolue des durées, celle-ci put dans son ensemble être considérée comme acquise. Toujours à s'en tenir aux grandes lignes, on se trouve ainsi, depuis le début du XVIIe siècle, dans une période de relative stabilité. Alors qu'un contemporain de Philippe le Bel ne pouvait déjà plus lire des manuscrits pérotiniens du temps de Philippe Auguste, un musicien moderne peut aborder sans étude spéciale, au seul prix d'un peu d'attention et de deux ou trois remarques préalables, un manuscrit ou une édition du temps de Richelieu. On aurait tort pourtant de croire à une stagnation absolue. Il suffit d'ouvrir une édition vieille de cinquante ans seulement pour se sentir dépaysé par cent détails : le soupir a changé de forme, le ténor a cessé de s'écrire en clef d'ut, l'écriture des altérations s'est débarrassée de surcharges inutiles, la ligne de chant peut grouper ses croches rationnellement et non plus seulement par syllabe, etc. Toutes ces modifications se sont faites sans bruit, sans brochures, sans brevets, tandis que de nombreux libelles, contenant parfois les idées les plus ingénieuses, sont demeurés lettre morte.

Toutes ces nouveautés portent le sceau d'une préoccupation majeure : *simplifier le graphisme.* L'écriture musicale d'aujourd'hui peut tout exprimer, mais elle porte le poids d'une hérédité faite d'additions successives. L'accord final du Crépuscule des Dieux, simple accord parfait, demande à la seule copie 55 notes, 214 signes et 376 traits de plume.

Les points qui semblent appeler le plus l'attention des réformateurs, ainsi que nous le signalions dans notre article « La notation musicale », paru dans *La Musique des origines à nos jours,* de Norbert Dufourcq, portent sur quatre chapitres principaux :

Le chiffrage des mesures,
Les clefs,
Les portées,
Les altérations et armatures,

Tous ces problèmes réagissent souvent les uns sur les autres. Il est rare qu'un système se borne à telle ou telle suggestion, et nombre d'entre eux ont précisément échoué pour avoir été imprudemment touche-à-tout. Telle proposition valable s'est trouvée liée à telle autre irrecevable, et l'échec de l'une a entraîné l'oubli de l'ensemble.

Un grand nombre de systèmes antérieurs à 1919 se trouve d'ailleurs analysé dans le deuxième volume du *Handbuch der Notationskunde* de Johannes WOLF, et la notoriété de cet ouvrage, que chacun peut consulter aux usuels de la Bibliothèque du Conservatoire, nous dispensera de nombreux détails sur les théories qui s'y trouvent consignées.

CHIFFRAGE DES MESURES

Des quatre points que nous avons signalés, le problème de la numérotation des mesures a été le moins étudié. Il correspond néanmoins à une lacune grave de notre système actuel.

L'usage d'étiqueter les mesures par fractions n'est pas seulement inexpressif et compliqué, il est aussi incomplet et souvent ambigu, donc absurde. Pour comprendre comment il a pu être généralisé, il importe de se rappeler que notre ronde est, historiquement, la transformation graphique de la semi-brève. Or celle-ci qui, comme son nom l'indique, était dans la notation franconienne la valeur la plus courte (aujourd'hui double-croche de 6/8), était devenue pratiquement l'unité de temps au XV[e] siècle, après s'être adjoint de nombreuses sous-divisions. La ronde hérita de cette propriété (1).

Puis, la course à la brièveté se poursuivant (*Gaudent brevitate moderni,* disaient déjà les théoriciens du XIV[e] siècle), la ronde cessa d'être l'unité de temps usuelle pour devenir une valeur de multiple ; mais la façon de noter la mesure ne suivit pas cette évolution et on en resta aux fractions de ronde, aussi inutilement compliquées qu'impuissantes à exprimer ce dont elles sont chargées.

C'est ainsi que l'on voit déjà chez Beethoven des fractions de l'ordre de 16/32, alors que nous sommes dans l'incapacité matérielle de résoudre des problèmes simples, par

---

(1) Le temps était à l'origine la façon binaire ou ternaire de diviser la brève en semi-brèves : il en vint, à l'apparition de la barre de mesure, à désigner, selon son sens actuel, l'*unité divisée* et non plus le *mode de division.* Les chiffres 2 ou 3, qui dans la proportionnelle désignaient volontiers le *temps* placé entre le mode (cercle ou demi-cercle, origine de notre C) et la prolation, dérivèrent ainsi de sens et désignèrent désormais une mesure à 2 ou 3 rondes, ce que la théorie du XVIII[e] siècle appelle une *mesure simple,* c'est-à-dire écrite par un seul chiffre. De là vinrent ce qu'elle appelle les *mesures composées,* c'est-à-dire exprimées par des fractions basées sur cette même ronde. Telle est peut-être l'origine de ces termes, si mal compris par la suite.

exemple de noter à partir de la noire une mesure ternaire à 6 temps, puisque dans la théorie la mesure à 6/4 est une mesure binaire. Il nous est tout aussi impossible de marquer par les seuls signes de mesure la différence entre la mesure à 1 temps du scherzo, et une mesure à 3 temps formée des mêmes valeurs ; rien dans notre mesure à 6/8 n'indique que c'est en réalité une mesure à 2 temps. L'introduction récente du 1/2 temps en plus (Messiaen, Jolivet), etc., vient encore ajouter à la confusion. Les uns ont alors des numérateurs de 3 1/2, ou de : 2/1 plus 1/2 ; d'autres, comme Strawinsky, font consciencieusement le calcul du plus petit commun diviseur, tandis que Messiaen renonce simplement à exprimer ces énoncés de problèmes pour baccalauréat. Tout ceci est proprement absurde.

A notre connaissance, il n'a jamais été élaboré de véritable théorie pour proposer un nouveau système, ce qui ne veut pas dire que la question ne se soit jamais posée. Jacques IBERT, paraît-il, s'en était préoccupé, et avait expérimenté une méthode rationnelle consistant à écrire *le nombre de temps et la valeur prise pour unité de temps* (1) : ainsi une mesure formée de 6 croches s'écrirait, suivant qu'on la bat à la croche, à la noire ou à la noire pointée : *6 - croche,* ou *3 - noire,* ou *2 - noire pointée.*

La seule difficulté tient à la nécessité de ne pas confondre la valeur ainsi indiquée avec une véritable note. C'est une simple question d'emplacement qui devrait être facilement résolue (ex. 1).

D'autres innovations utiles se sont également fait jour depuis quelque temps. C'est ainsi que l'éditeur DE LACOUR, a employé, dans des œuvres d'André JOLIVET, pour désigner l'absence de mesure, le signe ʃʃ. L'innovation est à retenir. Elle pourrait même encore être simplifiée, comme nous l'avons suggéré dans notre Théorie de la Musique, la lettre S qui signifie *SANS mesure,* et qui a l'avantage d'être la même en italien, *SENZA tempo,* étant à la fois expressive et suffisante.

Nous noterons également, toujours dans le même esprit de simplification, une tendance marquée à revenir au *chiffre simple, sans dénominateur ;* le dénominateur sous-entendu est aujourd'hui généralement le 4 de la noire, et non plus le 1 de la ronde comme au XVII[e] siècle; ceci est normal, puisque la noire est devenue l'unité la plus courante.

De même, on trouve de plus en plus, surtout dans les partitions manuscrites, la tendance à écrire l'*indication de*

---

(1) Ce principe avait déjà été posé par Jean HAUTSTONT, mais il l'appliquait aux signes spéciaux de sa *Notation autonome* dont il sera question plus loin.

la mesure en gros caractères débordant les portées, valables pour tout le système : il est aussi inutile qu'inhumain d'écrire 35 fois 12/8 sur une partition de 35 portées, alors qu'en l'écrivant une seule fois en gros chiffres, au besoin trois fois (une par groupe d'instruments), on obtient une clarté égale et une lisibilité supérieure. Pour la même raison, et pour ne pas briser la ligne visuelle, Ibert écrit volontiers ses indications de changement de mesure au-dessus des portées. Voyez, par exemple, ses « Histoires » pour piano, page 6.

La question reste donc ouverte. Elle mérite d'être suivie, et il est à souhaiter que nos fractions barbares, vestiges d'une théorie abolie depuis maintenant 250 ans, disparaissent bientôt de la pratique courante et de la théorie imposée à nos malheureux enfants.

LES CLEFS

Le second point sur lequel la pratique usuelle se révèle déplorablement en retard est celui des clefs. Ici encore, nous commencerons par un bref exposé historique de la justification des usages actuels.

Chacun connaît l'origine graphique de nos trois clefs. Lorsque les théories s'entêtent, par exemple, à exiger après la clef de *fa* les deux points que personne ou presque n'emploie plus, elles ignorent certainement qu'il ne s'agit pas d'un artifice de précision (par sa place, la clef de *fa* est aussi claire que ses deux sœurs), mais de la survivance d'une origine oubliée : les 2 points sont tout ce qui reste des barres transversales de l'F primitif. Bel exemple de conservatisme puéril, au fond complètement inutile.

Mais l'on sait moins peut-être pourquoi nous avons nos trois clefs d'*ut,* de *fa* et de *sol,* et non des clefs de *ré* ou de *la.* Les histoires de la notation nous enseignent pourtant que lorsque l'on s'avisa de donner une valeur fixe à la ligne unique de la portée primitive, exception faite de la notation aquitaine, on choisit le *fa.* Pourquoi ? Parce que, placé au centre de la solmisation, avec son 1/2 ton inférieur et son ton supérieur, il était le mieux placé pour spécifier le point névralgique de la succession des intervalles. C'est donc le F qui fut, à la disparition des lignes de couleur, la première clef. Lorsque la portée passa à deux lignes, la seconde ligne fut à la quinte, donc *do :* clef d'*ut.* Lorsqu'elle passa à trois, la ligne médiane de tierce était assez clairement désignée par le F et par le C : la clef de A ne se généralisa pas. Par contre, la portée s'amplifiant, les clefs se déplaçant, le G apparut symétriquement au F par rapport au C, qui, par sa position centrale devint la clef courante par excellence. C'est également pourquoi la clef de *sol* désigne le *sol supérieur* et la clef de *fa* le *fa* inférieur par rapport au *do* central de la clef d'*ut.*

Tout ceci pour souligner que le choix de nos trois clefs n'a pas été fait pour des raisons pratiques, mais est la survivance d'une lointaine histoire oubliée depuis 800 ans. Par

contre, on assiste depuis 100 ans au *vieillissement de la clef d'ut,* jadis la plus employée, qui tend à disparaître au profit des deux seules clefs de la musique de piano : les clefs de *sol* et de *fa.*

La multiplicité des clefs est devenue l'une des complications inutiles de notre écriture.

Deux clefs au moins, *ut* 2ᵉ et *fa* 3ᵉ n'ont plus d'autre usage que la transposition. Il pourrait en être de même de nombreuses autres.

L'opportunité de simplifier le système des clefs est apparue depuis longtemps. C'est même le seul point des absurdités de notation où des progrès sérieux aient été enregistrés depuis un siècle. La clef unique était déjà prônée par CARAMUEL DE LOBKOWITZ en 1644, par Thomas SALMON en 1672. Dans ses *Principes du clavecin,* parus en 1702 chez Ballard, DE SAINT-LAMBERT préconise trois clefs fictives, indiquant les différentes octaves sans modifier la position des notes : *clef de* sol 1re, *clef d'*ut 2ᵉ *interligne, clef de* fa 4ᵉ. Ainsi l'œil retrouve l'échelonnement des clefs auquel il est habitué, et la lecture demeure identique pour les trois clefs, octave à part. De fait, on sait que la clef de *sol* 1ᵉ, aujourd'hui disparue, fut longtemps employée pour le violon et la trompette.

En 1766, l'abbé LA CASSAGNE, dont le système fut approuvé par Diderot, préconisait différentes formes de la *clef de* sol placées seulement sur la 1re *et sur la* 2ᵉ *ligne,* ce qui en faisait l'équivalent de nos deux clefs les plus usuelles, *sol* 2ᵉ et *fa* 4ᵉ. GRETRY, dans ses *Mémoires ou essais sur la musique,* parus en 1789, développait le système de La Cassagne en se basant sur les deux clefs de *sol* 2ᵉ et de *fa* 4ᵉ ; la date de ce mémoire suffit à expliquer pourquoi cet ouvrage n'eut pas le retentissement qu'il méritait.

Le principe de la clef de *sol* transpositrice, aujourd'hui adopté, était déjà inclus dans les systèmes précédents. On le trouve présenté de façon plus explicite dans la *Panharmonie musicale* de COLET, parue à Paris en 1840. Colet préconise comme *signe de transposition d'octave* un 8 barré verticalement, une clef d'*ut* 3ᵉ interligne pour l'alto et une clef de *fa* 5ᵉ pour le violoncelle et la contrebasse, ce qui évoque la tessiture des clefs anciennes en ramenant uniformément la lecture des notes à la clef de *sol* usuelle.

En 1842, le Viennois Joseph LANZ propose à son tour l'unification par les clefs transpositrices, mais cette fois par la *clef d'*ut 3ᵉ, *surmontée de* 1, 2 *ou* 3 *petits traits* obliques en dessus ou en dessous de la portée. Nous trouverons des principes identiques avec des variantes de détail chez Charles MEERENS en 1873, Alexis D'AZEVEDO en 1868, August WICKSTROM en 1880. Ce principe fut adopté par

l'éditeur RICORDI, qui lança pour l'écriture de la voix de ténor la *clef de* sol *transpositrice,* clef de *sol* normale portant en surimpression l'ancienne clef d'*ut* 4e. La clef Ricordi est aujourd'hui universellement employée, sauf que son graphique s'est simplifié en un petit crochet partant de la boucle de la clef. Certains éditeurs omettent même tout signe distinctif, ce qui est une erreur surtout dans les partitions de chœur.

Nous avons donc ici sous les yeux le processus parfait d'une réforme utile et efficace, lancée sans libelles ni proclamations, s'appuyant sur de nombreux travaux antérieurs, et dont le succès immédiat et incontesté démontre l'opportunité.

La réforme de la clef de ténor devait entraîner celle de toute l'écriture vocale, en permettant aux quatre voix du chœur d'*utiliser exclusivement les deux clefs usuelles* de la musique de piano : *sol* 2e et *fa* 4e. Le ténor étant la seule tessiture pour laquelle ces deux clefs avant la transposition étaient inutilisables, le soprano et l'alto n'eurent aucune peine à adopter à leur tour la clef de *sol* usuelle, et l'écriture vocale se vit ainsi débarrassée définitivement de l'une des plus redoutables et inutiles complications du vieux solfège.

Le piquant de l'histoire est que l'écriture à quatre voix des études d'harmonie s'est toujours refusée, depuis plus de 50 ans, à s'apercevoir de cette réforme, et s'obstine aveuglément à employer les 4 clefs archaïques. Il est vrai que les suggestions de changement se heurtent à des arguments aussi péremptoires que celui-ci, dont je garantis l'authenticité : « A quoi cela servirait-il de se donner du mal pour apprendre des clefs si on ne devait pas s'en servir ? ». Autrement dit : j'apprends à marcher sur la tête pour entrer dans ma chambre et j'entre dans ma chambre en marchant sur la tête pour ne pas avoir perdu mon temps à l'apprendre.

Or l'écriture des devoirs d'harmonie dans les clefs archaïques n'est pas seulement une complication parfaitement inutile, elle est encore une erreur pédagogique.

Les clefs d'*ut* 1re et 3e font écrire le soprano et surtout l'alto vocal trop bas. Et surtout le fait d'employer à l'école un mode d'écriture qui n'est jamais celui de la réalité contribue dans une mesure plus grande peut-être qu'il ne paraît à donner aux élèves l'*impression d'évoluer dans un monde artificiel,* requérant un style artificiel sans commune mesure avec ce qu'ils écriront lorsqu'ils feront de la vraie musique.

La simplification désormais acquise est-elle suffisante ? A mon sens, elle amorce une évolution destinée à se poursuivre, beaucoup plus qu'un point d'arrivée définitif. Il est

incontestable que *les clefs d'*ut *font désormais figure d'archaïsme* et qu'elles sont condamnées à disparaître.

Plusieurs systèmes proposés postérieurement à la réforme de l'écriture vocale conjuguent leurs suggestions avec des modifications de la portée. Nous les examinerons tout à l'heure. DIETRICH KALKHOFF, en 1907, propose de *sous-entendre la seule clef de* sol et de *la remplacer par un chiffre* indiquant l'octave : chiffre romain pour les octaves au-dessus, chiffre arabe pour les octaves au-dessous. Principe semblable chez ANDRÉ PIACESKI, 1934, pour qui la transposition serait indiquée par un, deux ou trois *chevrons orientés vers le haut ou vers le bas* et placés sur ou sous la clef de *sol* suivant le nombre d'octaves.

Le système Piaceski, basé sur la seule clef de *sol,* n'est donc en quelque sorte qu'une variante des réformes proposées par Saint-Lambert, Colet, Lanz, Dietrich-Khalkhoff, etc. Il entre en concurrence avec les systèmes de La Cassagne et de Grétry, qui, sur les mêmes principes utilisent les deux clefs usuelles de *sol* et de *fa.*

Du point de vue pratique, il faut observer que si les clefs d'*ut* ne sont pratiquées que par certains instrumentistes spécialisés, les deux clefs de *sol* et de *fa,* par contre, sont familières à tous les musiciens, habitués à lire la clef de *sol* dans l'aigu, la clef de *fa* dans le grave. L'adoption de la clef de *sol* dans le grave ou inversement de la clef de *fa* dans l'aigu heurterait les habitudes acquises et ne pourrait avant longtemps supplanter le stock incommensurable de la musique imprimée sur deux clefs. A priori, donc, il nous semblerait que *si la clef unique devait triompher,* ce qui n'est pas impossible, *il serait peut-être prématuré de la préconiser dès maintenant* et qu'un stade transitoire plus rationnel devrait d'abord être franchi à l'aide des *deux clefs usuelles.*

L'examen des tessitures confirme ce point de vue. Avec les deux clefs de *sol* et de *fa,* on obtient toutes les tessitures vocales sans user de plus d'une ligne supplémentaire, sauf pour la tessiture moyenne du contralto, *la-mi,* qui en requiert deux à l'une de ses extrémités.

La clef de *sol* unique obligerait à deux lignes supplémentaires pour trois tessitures : *fa-do, sol-ré* et *la-mi,* ce qui est beaucoup. Toutefois l'écriture actuelle du contralto en clef de *sol* a montré que l'on pouvait sans grand inconvénient user couramment de deux, voire trois lignes supplémentaires.

Quant aux *clefs instrumentales,* les mêmes remarques sont à faire. L'*alto* est le seul instrument non transpositeur qui trouve dans la clef d'*ut* sa tessiture exacte : or, la différence entre la clé d'*ut* 3[e] de l'alto et la clef de *sol* transpositrice n'est que d'un degré : s'il adoptait cette dernière

comme clef courante, l'alto n'emploierait de ligne supplémentaire que pour son *do* grave à vide, alors qu'en *fa* 3[e], il l'emploie à la fois pour le *do* et pour le *ré*. D'autre part, les altistes connaissent déjà la clef de *sol,* qu'ils emploient quand l'instrument monte. Vraiment, *aucune raison sérieuse ne peut s'opposer pour lui à l'emploi unique de la clef de* sol, tantôt transpositrice, tantôt non.

Pour le *violoncelle,* le *basson* ou le *trombone,* remarques similaires pour la clé d'*ut* 4[e]. Elle est pratiquement inutile pour le violoncelle, qui emploie déjà la clef de *sol* ; or les registres se rejoignent suffisamment pour se passer d'une clef de plus ; si l'on y ajoutait la clef de *sol* transpositrice, la liaison serait encore renforcée. Le basson n'emploie pas la clef de *sol* : on se demande pourquoi, puisque pour jouer le début de *Sacre du Printemps,* il lui faut, avec sa clef d'*ut* 4[e], bénéficier de deux lignes supplémentaires qu'il n'aurait pas avec la précédente !

En résumé, les deux clefs courantes de *sol* et de *fa,* munies de possibilités transpositrices à l'octave — quel que soit le dessin adopté — devraient dès maintenant suffire pour tous les cas. Il est vraisemblable que cette première simplification ne tarderait pas à en entraîner une seconde par généralisation de la seule clef de *sol,* mais il semble opportun et prudent de remettre à plus tard ce second stade d'une simplification dont l'utilité semble évidente. (Voir ex. 2, tableau des systèmes proposés.)

TRANSPOSITIONS INSTRUMENTALES

Nous abordons ici l'une des routines les plus irritantes de la pratique musicale : l'écriture des instruments dits transpositeurs.

Un dialogue entre un chef d'orchestre et un corniste ou un clarinettiste est parfois un véritable sketch digne de Médrano ou d'une maison de fous. Je me suis amusé un jour à en rédiger un, rigoureusement vraisemblable, et à peine caricaturé :

— Il y a une faute, dit le chef au corniste : vous devez jouer un *do dièse* et non un *do naturel.* Pour vous, un *sol dièse* au lieu d'un *sol naturel.*

— Pardon, monsieur, répond le corniste. Ma partie est en *mi bémol :* j'ai donc un *la.*

— Parfait, rétorque le chef. En ce cas, mettez un *si bémol.*

— Rien de plus simple, conclut le corniste. Au lieu du *la* écrit en *mi bémol* que, lisant en *ré,* j'épelais *sol* pour en faire un *do* en jouant en *fa,* je mettrai un *si bémol* que je lirai *la bémol,* de façon à entendre un *ré bémol* enharmonique du *dio dièse,* et le *la bémol* que je lirai en voyant écrit *si bémol* correspondra tout naturellement au *sol dièse* que je dois lire pour obtenir le *do dièse* que vous me demandez...

Depuis une dizaine d'années, les compositeurs les plus notables ont pris l'initiative de graver leurs *partitions d'orchestre en écrivant tous les instruments en ton réel.* PROKOFIEFF semble être le premier à avoir eu ce courage. HONEGGER et d'autres encore suivent son exemple depuis quelque temps. Les copistes transposent ensuite à l'usage des instrumentistes. Nous souhaitons vivement que cet usage se généralise. Mais est-il suffisant ?

Du point de vue des compositeurs et des lecteurs, l'écriture « *en ut* » est le bon sens même (1). Du point de vue des

(1) Nous passons sur l'objection faite jadis par un chef d'orchestre réputé : « Je suis habitué à lire en transposition. Voir écrits les cors et les clarinettes autrement me gêne. » Il est exact, en effet, que celui qui a passé des années à s'entraîner à marcher sur la tête et qui y est parvenu peut être gêné ensuite pour marcher sur ses pieds. Mais l'argument est-il sérieux ?

exécutants, la question est plus complexe. Il faut ici distinguer deux catégories d'instruments.

Pour les uns (cor anglais, clarinette, etc.), la transposition est un artifice de reproduction de doigtés. On conçoit qu'il rende des services, encore que les défauts du système surclassent ses avantages.

Pour les autres, notamment pour le cor, la transposition est à la fois le vestige d'une facture abandonnée — les corps de rechange — et l'application d'un *principe faux,* à savoir que *toute fondamentale d'un tube sonore s'appelle* ut *par définitition.* Rien ne justifie donc la pratique actuelle, et nous souhaiterions vivement qu'une commission, nationale d'abord, puis éventuellement internationale, comprenant à part égale d'anciens et de jeunes, des compositeurs, des chefs d'orchestre, des éditeurs et des instrumentistes, pût être appelée à discuter d'une réforme de ce système stupide. Je signalerai en passant que le Conservatoire impose depuis plusieurs années, aux examens d'instruments transpositeurs, non seulement la lecture à vue d'un morceau dans le ton usuel, mais celle d'un fragment en ton réel, de façon à permettre, dans un avenir à fixer, le retour à une plus saine pratique, sans que les instrumentistes puissent arguer de leur ignorance de la lecture réelle.

PORTEES, ALTERATIONS ET ARMATURES

L'utilité d'une simplification dans l'écriture des altérations n'est pas une découverte récente. Ecrire une altération par un signe distinct accolé à la note n'est pas seulement un procédé long et peu clair, il est encore anachronique. Le signe d'altération est une transformation paresseuse des usages de la solmisation.

Bémol ou bécarre (le dièse n'est qu'une transformation de ce dernier) n'étaient point dans la notation alphabétique primitive des signes additifs, mais une *modification de forme du même signe,* le B, *qui désignait la note elle-même.* La logique eût voulu que, lorsque l'on adopta la notation par points, on lui adaptât le même principe, en modifiant la forme de la note lorsque l'intervalle changeait. Par paresse d'invention, on se contenta du signe déjà acquis en le plaçant devant l'ex-note B pour spécifier sur quelle hauteur devait se chanter la syllabe *fa* de la solmisation. De là l'usage se généralisa, s'étendit à d'autres notes, et lorsque la solmisation disparut, au XVIII[e] siècle, on chercha une nouvelle définition à des signes qui ne correspondaient plus au nouveau solfège : c'est alors qu'on adopta le principe actuel, ce qui entraîna des permutations notables entre les signes. Ceux-ci, en effet, n'avaient pas été conçus pour modifier la hauteur d'une note, mais pour servir de guide dans la pratique délicate et compliquée des *muances d'hexacordes,* qui ne comportaient pas de chromatisme.

Comme d'autre part il ne pouvait être question, pour des raisons évidentes, de renoncer au diatonisme du graphisme de base, la seule solution logique eût été de faire à ce moment ce qui avait été négligé aux origines et de *modifier la forme de la note, au lieu de lui accoler un signe distinct.* Cette idée apparaît déjà, plus ou moins confusément, dans certains essais d'écriture sans portées, comme celle de l'abbé DEMOTZ DE LA SALLE, 1728, ou dans les notations chiffrées comme celle de J.-J. ROUSSEAU. Ce dernier la définit clairement parmi les avantages qu'il fait valoir pour sa méthode. (*Cf.* ex. 4 *a.*)

a) *Signes contractés sur portée usuelle.*

Le premier qui semble avoir conçu l'application de ce principe à la notation courante paraît être Joseph RAYMONDI qui, en 1843, dans son *Essai de simplification graphique,* puis, en 1846, dans son *Nouveau Système,* suggéra de noter la *note diésée par un trait ascendant* sortant de la note *du côté droit,* et la *note bémolisée par un trait descendant* sortant *du côté gauche.* Chaque note ainsi transformée devenant valable pour elle seule, la complication des reports d'altération se trouvait évitée, l'armature et le bécarre rendus inutiles. Toutefois, Raymondi ne se rendit pas compte peut-être de ces possibilités, et maintint le bécarre, deux points avant la note, ce qui était inutile. Double-dièse et double-bémol étaient figurés par deux traits au lieu d'un; la question des armatures n'était pas soulevée (ex. 4 *b*).

L'invention de Raymondi, remarquable dans son principe, comportait des inconvénients dans son application. La notation qui en résulte, hérissée de trais divers en tous sens, manque de clarté. Après l'avoir nous-mêmes expérimentée dans de nombreux brouillons, nous avons dû y renoncer, du moins telle quelle, mais nous la retrouverons plus loin.

Les systèmes de Georg CAPELLEN en 1901, simple démarquage de Raymondi, celui de Hermann SCHROEDER en 1891, même principe, mais d'application plus compliquée (il ajoute aux traits de Raymondi un graphique losangé pour les notes diésées), celui de HOEFTMAN en 1892, avec ses notes ovales dirigées vers la droite ou vers la gauche, ne font pas beaucoup avancer la question. Non plus ceux de Hans WAGNER, ou d'August UNBEREIT, mélange de Hoeftman et de Raymondi, mais il en est tout autrement de celui de Franz DIETTRICH-KALKHOFF, publié en 1907.

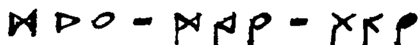
Diettrich-Kalkhoff, page 101 de son ouvrage *Geschichte der Notenschrift* (1), sous le titre de « Une nouvelle notation simplifiée », (*eine neue vereinfachte Notenschrift*), imagine de *remplacer le double graphique de l'altération et de la note par un graphique unique,* comme Raymondi, et d'employer pour la *note diésée* une *croix oblique* — il emploie le terme « étoile » (*Stern*) — remplaçant le corps de la note.

L'invention de Diettrich-Kalkhoff fut reprise en 1913 par GRAAF, avec une légère modification : Graaf propose une

---

(1) Je tiens à remercier ici M. A. MACHABEY qui a bien voulu me communiquer cet intéressant document.

demi-croix seulement pour le dièse et la croix entière pour le double dièse :



Ce système se trouve reproduit, croix oblique incluse, à la page 350 du célèbre *Handbuch* de J. Wolf (2e volume).

Cette même invention fut à nouveau reprise, cette fois sans modification quant au signe de la note diésée courante (nous parlerons plus loin du bémol et des notes en valeur longue), par M. Nicolas OBOUHOW, qui, revendiquant 1915 pour date d'invention, soit huit ans après la publication de D. Kalkhoff, en effectua le 12 juin 1942 un dépôt à son propre nom.

La description de ce dépôt de modèle s'applique rigoureusement au système publié par D. Kalkhoff en 1907, et à celui publié par Graaff en 1913 et analysé dans le Handbuch de Wolf en 1919 (1). Il semble donc discutable d'attribuer l'invention de ce signe à M. Obouhow et d'attacher à ce dépôt une valeur de propriété, ainsi qu'on l'a lu fréquemment dans la presse.

Pour les notes bémolisées, le système proposé par D. Kalkhoff était très défectueux, ce qui explique l'échec global de son système. Il écrit, en effet, les bémols comme nos blanches actuelles, et, se trouvant ainsi privé de ces dernières, y supplée en plaçant un signe spécial au-dessus ou au-dessous de la portée, ce qui ne pouvait être viable. En outre, il suggère, comme nous l'avons dit déjà, la clef de *sol* unique remplacée par un chiffre de hauteur d'octave.

La suggestion de Graaff pour les bémols n'était pas meilleure : elle se base sur diverses formes de valeurs blanches à tracé de bémol, de losange ou de lentille biconcave.

Nous reviendrons tout à l'heure sur la solution préconisée par M. Obouhow, celui-ci en empruntant les éléments à d'autres systèmes qu'il nous faudra d'abord analyser.

On peut passer plus rapidement sur d'autres méthodes dont l'application pratique apparaît difficile : MATTHESON, en 1734, proposant des notes carrées *alternativement noires et blanches,* mettant en relief l'*imbrication des deux gammes par tons entiers* de *do* et de *do* dièse ; Arthur

(1) On trouvera en appendice dans le deuxième volume de notre *Théorie de la Musique* (A. Leduc, en collaboration avec H. Challan) les références précises et les textes originaux.

WALLBRIDGE, en 1844, reprenant ces notes carrées et les dotant de *queues dont l'inclinaison indique si elles sont naturelles, diésées ou bémolisées ;* PERBANDT, en 1912, se servant de losanges et de parallélogrammes, ces systèmes étant du reste en corrélation avec des modifications de la portée dont nous parlerons tout à l'heure. En 1792, l'abbé ROHLEDER, de Friedland, proposait simplement des *notes noires pour les notes naturelles, blanches pour les dièses,* ce qui place son système à l'origine des bémols de D. Kalkhoff. Ernst WEIGAND emploie des notes carrées blanches *dénigrées dans leur partie inférieure ou supérieure* suivant qu'elles sont diésées ou bémolisées, puis, dans un second système présenté en 1891 des notes carrées entièrement *blanches ou noires suivant qu'elles représentent les touches blanches ou noires du clavier,* en conjuguant ce système avec une utilisation différente de la portée, principe dont nous allons maintenant parler.

b) *Suppression des altérations par modification de la portée.*

Une filière différente était, en effet, suivie parallèlement à ce cycle d'essais. Le principe consistait *à intercaler le signe des touches noires entre ceux des touches blanches* comme elles le sont sur le clavier. Ce principe entraîne dans la plupart des cas identification des enharmoniques, puisque l'on se base sur la place matérielle des notes tempérées, comme dans les anciennes tablatures, et non plus sur la signification harmonique, et souvent aussi une répartition différente des notes sur la portée, voire une modification de la portée elle-même, ce qui pose des problèmes pratiques redoutables. Quelle que soit la valeur musicale d'un MATTHESON (1681-1764), il nous faut bien être d'accord avec WOLF pour trouver son système aussi dépourvu de logique que d'avantages pratiques (ex. 3 *a*).

Même principe chez WALLBRIDGE avec *sa portée de trois lignes,* chez PERBANDT avec sa *portée aux interlignes inégaux,* et plusieurs autres dont l'énumération est superflue.

En 1764, ROUALLE DE BOISGELOU, en même temps qu'il préconisait déjà la gamme à douze sons et à noms indépendants, proposait une *portée à sept lignes, avec un degré par demi-ton.* L'inconvénient était dans le brouillage visuel du trop grand nombre de lignes et dans le changement radical imposé aux réflexes de lecture acquis. En outre, la disjonction de la gamme diatonique de base n'était pas sans inconvénients. Son procédé est exposé par J.-J. ROUSSEAU dans son *Dictionnaire de Musique,* à l'article *Système* (ex. 3 *b*).

Cette idée fut reprise vers 1925 par Mme RŒSGEN-

CHAMPION, qui réduit toutefois le *nombre des lignes à six,* en proposant pour *clef* un *chiffre indiquant la hauteur d'octave,* comme chez Diettrich Kalkhoff, et des syllabes de solmisation empruntées à la nomenclature diésée de Mlle Chassevent, dont nous parlerons tout à l'heure. Son système fut publié en 1934 chez Yvert, à Amiens (ex. 4 *c*).

RIEMANN en 1882, sous le titre « La notation à 12 degrés » (*die zwölfstufige Notenschrift*), publia dans le *Musikalischen Wochenblatt* un article où il proposait *trois degrés par interligne* (ex. 4 *d*) sans distinction des dièses et des enharmoniques bémols.

D'innombrables systèmes, dont la seule énumération remplit une page entière du *Handbuch* de Wolf, suivirent sur le même principe sans qu'il en reste rien. L'un d'eux, *où les lignes correspondent aux touches noires du clavier,* est dû au célèbre BUSONI, qui édita dans son système, chez Breitkopf, la Fantaisie chromatique en *ré* mineur de Bach (ex. 4 *e*). Un principe voisin, *adapté à l'emplacement usuel des notes diatoniques,* ce qui constituait au point de vue de son adoption pratique, une amélioration considérable, fut adopté plus récemment par Ola LINGÉ, dans une brochure de 1931 intitulée « la suppression des dièses et des bémols », complétée et modifiée par un article paru en juin 1943 dans *Musique et Radio.* Lingé suggère la *notation usuelle pour les touches blanches,* et, *pour les dièses ou bémols indifféremment, un chevron ou un demi-cercle* suivant que les valeurs sont noires ou blanches (ex. 4 *f*).

Son graphique se rapproche ainsi de celui proposé par Marcel BERTHEAU, en 1942, dans l'*Information musicale* (ex. 2), où les *notes diésées* étaient figurées par un *chevron pointe en haut,* et les *bémolisées* par un *chevron pointe en bas.* M. Bertheau préconisait également un graphisme différent pour les notes noires à valeur absolue, ce qui ajoute une complication inutile.

Jean HAUTSTONT, dans sa *Notation autonome continue* de 1907, avait émis la même idée que Lingé, mais sur une *portée continue formée de groupes de trois lignes,* de telle sorte que les mêmes noms de notes se retrouvent sur les mêmes emplacements de chaque portée (ex. 4 *g*).

Ce principe de la *portée continue* a également inspiré le Belge Pierre HANS, qui l'a *adapté à la portée de cinq lignes* et aux *emplacements usuels de la clef de* sol. Sa publication, non datée, semble remonter à 1940 (ex. 4 *h*).

Comme on le voit, le *si,* par exemple, placé entre les deux lignes supplémentaires, est à la fois le *si* supérieur de la portée inférieure et le *si* inférieur de la portée du haut. *Chaque portée succédant à l'autre en hauteur absolue,* chaque note se place d'emblée à sa hauteur, rappelée par les dominos mis en marge ; le tracé de ceux-ci est peut-être un

peu puérilement surchargé, mais il s'agit là d'un détail facilement perfectible. Comme dans les notations Raymondi, Kalkhoff, etc., les *dièses et bémols* sont indiqués par une *modification du corps de la note,* mais ces modifications en sont d'un tracé plus compliqué et ne leur paraissent pas préférables. De plus, un coup d'œil rapide mélange facilement le dièse et le bémol.

Enfin, l'*armature* est remplacée par un *signe conventionnel,* purement indicatif, qui n'influe pas sur l'écriture ultérieure des altérations, et qui indique *non le nombre des altérations* à la clef, mais le *ton réel, majeur ou mineur,* suivant une série de conventions peut-être trop compliquées. Malgré ces défauts, le système est l'un des meilleurs présentés sous cette rubrique. Il mériterait d'être perfectionné et retenu. Il apparaît nettement supérieur, par exemple, à la notation de Henri SPELTDOORN, publiée en 1935, qui adopte, elle aussi, la *portée continue,* avec entre les portées une *ligne intermédiaire de couleur ;* mais, empruntant au vieux Roualle de Boisgelou le principe d'une note par demi-ton, elle multiplie les degrés à lire et oblige à se défaire de toutes les habitudes acquises (ex. 4 *i*).

Toutes les notations à 12 sons que nous avons examinées jusqu'à présent se basaient sur le principe des tablatures, à savoir la mise en place des touches noires sur un graphique évoquant la place des doigts sur le clavier usuel. Ce principe se trouve porté à ses dernières conséquences par la notation tempérée de Jean CAMION, brevetée en Belgique en 1948, qui *remplace la portée par une alternance de deux et de trois lignes* figurant les *touches noires du piano,* et place les notes sur ces lignes s'il s'agit de ces touches noires, entre elles s'il s'agit des touches blanches placées entre elles sur le piano. *Les valeurs usuelles sont remplacées par des traits plus ou moins longs,* comme sur un carton perforé de pianola ou d'orgue de barbarie. La portée est indifféremment horizontale ou verticale (ex. 4 *j*).

C'est ce même principe, déjà pressenti par Busoni (*cf.* ex. 4 *e*), qui inspire le système hollandais du KLAVARSKRIBO, doté de puissantes ressources financières, et qui a entrepris des éditions classiques en grande série.

Ici, la *portée verticale reproduit les touches noires du piano.* Les doigts du lecteur se placent donc sur le clavier guidés par le graphisme, sans aucune intervention de notion solfégique, un peu comme dans ces cartons que l'on vend dans les bazars avec les cithares à bon marché. Pour aider à la lecture, *les notes sont blanches pour les touches blanches, noires pour les touches noires,* sans idée de valeur. Des divisions équidistantes, écrites en pointillé, indiquent les temps. Une note est tenue jusqu'à la suivante ou jusqu'au signe d'arrêt, sans intervention de réflexion (ex. 4 *k*).

Un tel système est ingénieux et apparaît susceptible de permettre à des débutants pianistes une lecture plus rapide que le solfège courant. Il reste à se demander s'il est conciliable avec une éducation musicale raisonnée et, si, appliqué à un stade d'études plus poussé, et surtout à d'autres instruments que le piano, il rend les mêmes services. Il est permis d'en douter.

c) *Le nom des touches noires.*

Nous avons vu que tous ces systèmes, à quelques exceptions près, reposaient sur deux principes différents et opposés, admissibles tous deux, et opéraient sagement un choix entre eux : d'un côté, le principe harmonique à base de diatonisme, avec l'avantage pratique d'utiliser les données acquises de la lecture courante, de l'autre le principe des tablatures qui reproduit par le graphisme l'instrument type, à savoir le piano, et y place les notes d'après les emplacements sous les doigts. Il est évident que, pour ce second système, il n'y a *ni dièses ni bémols,* mais une touche noire intermédiaire, et l'on conçoit que, indépendamment de toute considération harmonique, l'idée soit venue, par analogie avec les touches blanches, de lui donner un *nom indépendant.*

Cette idée n'est pas neuve, puisque nous l'avons déjà rencontrée en 1764 chez ROUALLE DE BOISGELOU, qui proposait pour les cinq touches noires *Dé Ma Fi Bi Sa.* Ces syllabes évoquaient par leur consonne l'une des notes voisines, soit par leur désignation alphabétique (*Dé* pour le *ré, Fi* pour le *fa dièse*), soit par leur nom de solmisation (*Ma* pour *mi* bémol, *sa* pour *si* bémol). *Bi,* qui évoque la lettre du *si* bémol, tout en évoquant le *la* bémol, était moins heureux, et les voyelles, la première à part, qui évoque le *ré* voisin, étaient distribuées un peu au hasard. Le système conservait au moins les notes usuelles, ce qui lui assurait plus de chances que des systèmes aussi anciens mais plus ambitieux, tels que celui de SAUVEUR, qui, en 1701, proposait des *noms à répartition plus rationnelle,* mais presque tous nouveaux : *pa ra ga so bo lo do,* puis pour les dièses *pi ri gi sa ba la da,* pour les bémols *po ro go se be le de,* système rationalisé par FLAMERY : *ta ra ma fa sa la ja, té ré mé fé sé lé jé, to ro mo fo so lo jo.* Le Conservatoire de Genève employait encore vers 1900, pour les débutants, une ingénieuse adaptation de ce principe aux syllabes usuelles, dues à Mlle CHASSEVENT : voyelle *ê pour les dièses,* soit *dé ré mé, etc., e pour les bémols : de re me,* etc.

La gamme à douze sons de Roualle de Boisgelou n'avait pas trouvé les syllabes strictement logiques : elle avait du moins posé le principe d'emprunter l'un des éléments au

moins, voyelle ou consonne, au nom usuel des notes blanches voisines. L'utilisation entièrement rationnelle de ce principe se trouve réalisée de façon parfaite dans le système d'HAUTSTONT, publié, rappelons-le, en 1907, qui emprunte *pour chaque note noire* la *consonne précédente* et la *voyelle suivante :* entre *Do* et *rÉ* se place *DÉ,* entre *Fa* et *sOl* se place *FO,* etc.

Il obtient ainsi les syllabes *Dé ri fo sa li,* qui constituent une association d'idées impeccable et reposent sur une méthode rigoureuse. Ayant trouvé, nous dit-il, la syllabe *ri* peu euphonique, il proposa d'en inverser voyelle et consonne et d'y substituer *mé,* où cette fois c'est la consonne qui était prise au *mi* et la voyelle au *ré.* Nous ne voyons pas, pour notre part, la nécessité de ce repentir.

Lorsque, huit ans après Hautstont, M. Nicolas OBOUHOW revint sur la question, il reprit simplement le procédé d'Hautstont, mais en substituant à *dé ri fo sa li* les syllabes *lo té ra tu di,* ce qui ne paraît pas un progrès. Seules, en effet, les voyelles évoquent les notes voisines, et encore, entre le *la* et le *si,* comme les deux voyelles *a* et *i* étaient déjà prises, il est fait appel à un *u* sans correspondance. Quant aux consonnes, elles paraissent choisies au petit bonheur.

Nous n'avons pas non plus trouvé de justification bien évidente aux syllabes proposées en 1911, soit quatre ans après Hautstont et 4 ans avant Obouhow, par Angel MENCHACA, et publiées par lui à l'époque dans la Revue de la S.I.M. avec un système de notation sans portées assez confus : *sé dou ro fé nou.* Signalons encore que M. Gaston LITAIZE leur préfère *bi lou né gé mo,* et que Mme RŒSGEN-CHAMPION emploie les syllabes dièses du système Chassevent, en intervertissant toutefois *e* et *é* pour le *ré,* soit *dé ré fé sé lé* (le *ré* normal devenant *re*) (*cf.* tableau 5).

Quoi qu'il en soit, tous les systèmes préconisant une gamme à 12 sons étaient jusqu'à présent logiques avec eux-mêmes en recherchant un *graphisme de la note noire qui la plaçât sur la portée comme elle est sur le clavier,* à égale distance des deux touches blanches voisines. Il semble en être autrement du système préconisé par M. OBOUHOW, qui, empruntant au camp que l'on pourrait appeler des tablaturistes le principe de ses 12 noms de notes, l'applique au système de Kalkhoff, donc au camp des diatonistes. M. Obouhow demande, en effet, que l'on *écrive indifféremment le dièse et son bémol enharmonique* au moyen de la *croix oblique* que Kalkhoff attribuait avant lui à la note diésée (ex. 6).

Si M. Obouhow, qui écrit une musique atonale, entendait réserver ce système à la seule musique à 12 sons indépendants, nous n'y verrions pas d'inconvénients. Mais il

entend également appliquer ce mélange de systèmes au système tonal ; ainsi, nous dit-il [musical notation] représente *do dièse* et *ré bémol.*

C'est là, ajoute-t-il avec raison, toute l'innovation du nouveau système (1). C'en est aussi, pensons-nous, le point le plus critiquable. Car, qu'on le veuille ou non, la note ainsi écrite, qu'on l'appelle *do dièse, dé* ou *lo,* n'en est pas moins écrite à la même place que la note *do.* Elle évoque facilement un *do dièse,* elle n'évoquera jamais un *ré bémol,* et c'est pourquoi nombre de musiciens, qui n'ont connu cette simplification graphique que par la publicité faite à partir de 1942 autour du seul système Obouhow, ont d'abord été séduits par cette simplification, qu'ils lui ont indûment attribuée, puis arrêtés et découragés par les conséquences de la confusion harmonique : dans les polémiques aiguës qui suivirent, les apologistes louèrent une chose, les détracteurs critiquèrent l'autre sans s'apercevoir qu'il s'agissait de deux problèmes différents dont la fusion n'était nullement une nécessité.

En effet, telle que la présente M. Obouhow, il ne semble pas que l'identification du dièse et du bémol possède les caractères qui la rendent acceptable dans d'autres systèmes :

1° Elle peut se défendre sur le clavier ou sur les instruments *à son fixe tempéré :* adoptée dans les autres cas, elle leur retirerait leur plus précieuse faculté d'expression. Chacun sait, en effet, qu'un violoniste joue « plat » s'il ne serre ses demi-tons diatoniques et n'élargit ses demi-tons chromatiques. C'est pourquoi les doigtés ne sont pas les mêmes. Une même phrase peut être, par sa seule justesse, expressive au violon ou au chant et d'une grisaille inexpressive au piano, sur lequel on n'obtient *ni un do dièse, ni un ré bémol, mais un compromis* de facilité pouvant à la rigueur passer au choix pour l'un ou pour l'autre.

2° Elle peut se défendre pour le *style atonal* ou à partir d'un certain degré de *complication harmonique ;* dans le langage tonal simple, elle introduit *non une simplification, mais une complication.* Pour les 24 tons classiques, 12 majeurs et 12 mineurs, le solfège fait apprendre *une* suite de notes, dont la qualification varie suivant des altérations établies en ordre rationnel. Pour les mêmes gammes, les systèmes à 12 noms obligeraient les élèves à apprendre ou à reconstituer en réfléchissant pour chaque note, 24 nomenclatures différentes, 48 si l'on tient compte des 3 mineurs,

---

(1) C'en est, en effet, contrairement à ce qu'on lit fréquemment, le seul point original, avec le choix des syllabes, dont nous avons parlé, et la forme de la croix dans un cercle, d'ailleurs critiquable.

168 si l'on tient compte des seuls modes classiques et diatoniques naturels, à savoir 12 majeurs, 12 mineurs harmoniques, 12 mineurs ascendants, 12 mineurs descendants, 12 × 10 modes autres que *do* et *la,* ceux-ci se confondant avec le majeur et mineur descendant. Et je ne parle pas des modes artificiels ou exotiques. M. Cœster en a compté 360 usuels ou vraisemblables : avec leurs 12 transpositions, nous arriverions à 4.320 nomenclatures !

3° Elle peut se défendre *sur une portée conçue ou adaptée* en fonction du principe chromatique, ou si elle s'y adapte visuellement selon sa fonction de note intercalaire, le graphisme reproduisant ainsi l'impression visuelle du clavier tempéré ; c'est pourquoi les systèmes Hautstont, Lingé, Speltdoorn, Klavarskribo, etc., bien que confondant eux aussi les enharmoniques, n'encourent pas le même reproche. Son adaptation sommaire à la portée diatonique, telle que la propose M. Obouhow, qui mélange ainsi une *lecture chromatique* et un *graphisme diatonique,* aboutit dès que l'on touche aux bémols à de véritables monstres comme ces gammes que nous offre le *Précis de grammaire musicale élémentaire,* rédigé sous son inspiration (ex. 6), où des degrés conjoints apparaissent disjoints à la lecture, où pour exprimer une gamme diatonique des degrés se répètent, d'autres sont sautés, dans un désordre visuel qu'il apparaît vraiment paradoxal de présenter comme un progrès et une simplification.

Il est également difficile de considérer comme une simplification la destruction des réflexes d'analyse qui découlent, dans la notation usuelle, de la présentation uniforme des accords. Comparons, par exemple, le plus simple d'entre eux, l'accord parfait, dans les deux systèmes : l'un nous offre, pour tous les accords majeurs et mineurs, *une* disposition « standard » ; l'autre présente un minimum de cinq dispositions différentes (ex. 7).

4° Au point de vue de l'*éducation harmonique* des élèves, une telle réforme, si elle devait se généraliser, pourrait avoir de très fâcheuses conséquences. M. Obouhow a beau nous avertir que « le sentiment de la tonalité n'est pas aboli par cette notation, il est seulement exprimé d'une manière différente », la confusion inévitable qu'elle doit créer dans l'esprit des jeunes élèves constitue à tout le moins un obstacle supplémentaire à surmonter pour leur ouvrir la compréhension des principes de l'harmonie élémentaire. Bien plus clairvoyante est la remarque d'un de ses partisans, reproduite dans l'une de ses propres publications : « Le caractère essentiel d'une telle réforme réside non dans la simplification de l'écriture, mais dans la transformation certaine de la pensée harmonique. » Tout musicien est, certes, libre de négliger délibérément dans une

théorie harmonique des principes non employés par lui-même, mais il est nécessaire que les auxiliaires de sa propagande soient présentées nettement comme tels, et non introduits dans la circulation comme vérités admises à la faveur d'un malentendu.

La notation de M. Obouhow et la publicité que lui ont faite ses éditeurs n'en ont pas moins un double mérite : celui d'avoir attiré l'attention du grand public sur la question, et celui d'avoir sorti de l'ombre et mis en valeur le meilleur de tous les signes que nous avons vu proposer avant elle, *la croix oblique de Diettrich-Kalkhoff*. Il suffisait, à notre sens, de trouver pour le bémol un signe acceptable pour que le système en résultant conservât tous ses avantages de clarté et de rapidité et échappât à toute critique. Les musiciens atonaux auront toujours loisir de ne pas utiliser le signe bémol, et ainsi la notation en résultant sera pour eux identique à celle de M. OBOUHOW.

Pour notre part, avant de consigner dans notre *Théorie de la Musique* le résultat de nos expériences, nous avons expérimenté dans ce but de nombreux signes. Nous sommes arrivés finalement à la conviction que le *bémol de Raymondi légèrement modifié* et employé avec le *dièse de Kalkhoff* ne présentait plus, grâce à cette alternance, aucun des inconvénients qu'il avait dans son système original, et *constituait une solution parfaite au problème de la notation simplifiée des altérations ;* celle-ci étant réduite ainsi à son seul domaine de simplification graphique devient dès lors indépendante de toute théorie harmonique susceptible de discussion.

Pour les valeurs blanches des notes diésées, la croix oblique fermée latéralement par un demi-cercle, inspirée du signe presque équivalent de Graaf et de signes similaires que l'on trouve dans des tablatures de luth (Roncalli, 1692), nous a paru à l'usage plus clair que la croix dans un cercle de M. Obouhow.

Nous avons enfin, dans la deuxième édition de cette Théorie, fait graver la croix oblique avec un léger renflement des extrémités, comme dans le double-dièse usuel, la croix en maigre commune à Kalkhoff, à Graff, à Obouhow et à la première édition de notre ouvrage ayant soulevé le reproche légitime d'une visibilité inférieure à celle des notes ordinaires (*cf.* tableau 3).

*
**

Pas plus que ne peut le faire M. Obouhow, nous ne prétendons au mérite d'une invention proprement dite : au reste, une invention totale et parfaite a-t-elle jamais existé sous le soleil ? En notation comme ailleurs, les nouveautés

durables sont en règle générale la somme de multiples idées et expériences, essayées par les uns, abandonnées, reprises, perfectionnées par d'autres, sans qu'aucune soit jamais ni entièrement nouvelle, ni définitivement parfaite, et cela est fort bien ainsi.

Nous souhaiterions seulement que se généralise en la matière la coutume scientifique de citer ses sources, ce qui épargnerait bien des méprises, ainsi que la libre disposition des solutions préconisées, sous réserve des références équitables : supposons que l'éditeur qui lança, voici quelque cinquante ans, la clef de *sol* de ténor, s'en soit réservé l'exclusivité : nous en serions encore, hors de cette firme, au régime archaïque des clefs d'*ut*, et l'on peut même douter que la réforme, limitée à un éditeur, ait remporté le succès qu'elle a connu. Il en serait de même pour la croix oblique si le dépôt effectué par M. Obouhow ne reposait sur une méprise et ne semblait de ce chef dénué de valeur juridique.

L'évolution de notre notation est une nécessité. Elle est du reste une réalité. Il est non seulement souhaitable, mais tout à fait vraisemblable que, dans un avenir peut-être proche, nous ne connaissions plus les chinoiseries des fractions de mesure, des sept clefs, des instruments transpositeurs et des reports d'altération.

Pour ce dernier point, deux voies sont ouvertes : l'une, que l'on peut adopter dès maintenant, celle de la *pure simplification graphique,* nécessitant simplement l'adoption d'*un signe contracté pour le dièse et d'un autre pour le bémol,* avec tout loisir pour l'écriture atonale de n'utiliser qu'un seul d'entre eux. L'autre, aboutissant à l'*individualisation des touches noires* sous un nom indépendant, mais *liée impérativement à une écriture qui ne laisse subsister aucune analogie* graphique avec l'un seulement de ces signes et qui, au surplus, doit se limiter aux *seuls instruments tempérés* : on voit que de nombreuses mises au point restent à faire avant que les solutions proposées dans cette voie aient droit au titre recherché de simplification. Cette solution est peut-être celle de l'avenir, mais par la complication des problèmes de tout ordre qu'elle soulève (sans négliger le renouvellement total de l'édition qu'elle exigerait), nous sommes encore très loin de son adoption rationnelle.

Si, au cours de cet exposé, nous avons parfois pris position contre telle solution qui nous paraissait hâtive ou mal fondée, cela rentre dans le cadre des légitimes discussions nécessaires à tout progrès. Nous nous en excusons et souhaitons que cette discussion se poursuive hors de toute considération personnelle dans la loyauté des nécessaires confrontations d'idées, persuadés que tous ceux qui travaillent à l'accomplissement de ces progrès méritent, dans la mesure de cette loyauté et de leur désintéressement, notre estime et notre reconnaissance.

APPENDICE

Les pages qui précèdent constituent l'essentiel d'une communication faite le 24 juin 1949 à la Société Française de Musicologie (1). Nous espérions vivement que plusieurs des auteurs cités, invités spécialement — notamment M. Obouhow — auraient bien voulu participer à la discussion qui suit traditionnellement ce genre de communications, et apporter éventuellement des contradictions toujours profitables ; nous avons vivement déploré leur absence. Toutefois, la maison Durand était représentée par MM. Lucien Garban et José David, rédacteurs de ses traités, que nous remercions de leur présence, en regrettant également que ne se soit pas produite, après l'invitation du président, la discussion que cette présence laissait espérer.

Postérieurement à cette date, nous avons reçu communication de trois documents inédits dont nous nous faisons un devoir de rendre compte.

1° M. Claude DELVINCOURT, Directeur du Conservatoire, nous a fait savoir que, sollicité d'accorder son patronage officiel au système de M. Obouhow, il avait cru devoir se récuser, ne pouvant, dit-il, admettre la confusion graphique du dièse et du bémol, tout au moins sous la forme préconisée par ce système. La préface publiée sous son nom en avant-propos au « Traité d'harmonie tonale, atonale et totale » de cet auteur ne comporte en effet qu'une partie du texte qu'il avait écrit dans ce dessein et qui contenait sa pensée exacte.

Les essais auxquels il s'est livré personnellement depuis cette date, bien que n'étant pas encore parvenus à l'heure actuelle à un point suffisant pour lui permettre de fixer définitivement sa position, semblent l'orienter soit vers une *écriture contractée où le dièse et le bémol seraient différenciées,* soit vers une solution basée sur une *portée chro-*

(1) Nous en avons disjoint notamment la partie consacrée aux *sténographies musicales.*

matique différente de la portée actuelle — principes dont nous avons présenté ci-dessus de nombreuses applications.

2° M. Henry-Louis SARLIT nous a fait parvenir des notes manuscrites contenant un grand nombre d'innovations dont plusieurs très ingénieuses. Signalons notamment une *longueur inégale aux lignes supplémentaires* pour en faciliter la lecture, ce qui pourrait être adopté dès maintenant sans aucune contre-indication.

M. Sarlit adopte la contraction des signes, sur la base d'un *tracé ascendant pour les notes diésées, descendant pour les bémolisées* (système apparenté à celui de O. Lingé) et une nomenclature apparentée au système Flamery. Pour les clefs, il préconise les deux clefs usuelles de *sol* et de *fa* avec une ou plusieurs *barres obliques de transposition*. On trouvera tout ceci incorporé aux tableaux correspondants. Il propose enfin de nouveaux noms pour les valeurs de notes (longue, demi-longue, brève, un huitième de brève, etc., etc.), ce qui appellerait discussion. Rappelons que nous avons nous-même proposé de remplacer les noms demi-soupir, seizième de soupir, etc., par *potence, double potence,* etc. (Cf. notre *Théorie de la Musique,* en collaboration avec H. Challan).

3° M. Charles Dodane nous a communiqué un système sans portées dans lequel chacun des sept noms de notes est représenté par un élément de carré différent, à l'exemple du Braille ; les altérations sont placées à l'intérieur de cet angle ; les signes de durée, empruntés au système usuel, indique les grands déplacements entraînant changement d'octave.

Le principe se rattache à celui de Démotz de la Salle, et présente de sérieux avantages pédagogiques et pratiques ; l'absence de courbe visuelle est une gêne qu'il ne doit pas être impossible de supprimer au prix de légers aménagements.

TABLEAU n° I

RÉFORME DES CHIFFRAGES

ancienne mesure à 6/8 (en réalité : 2 noires pointées)



MAUVAIS
(la ♩. semble un la)



BON

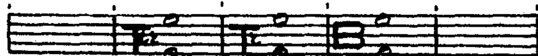
TABLEAU n° II

RÉFORME DES CLÉS

Clés actuelles



THOMAS SALMON, 1672.
d'après CARAMUEL DE LOBKOWITZ 1644.



ou
M

Tr = Treble (voix aiguë)
M = Mean („ moyenne)
B = Basa („ grave, basse)

DE Sᵀ LAMBERT 1702.



(tableau à suivre)

tableau n° 2 (clés actuelles, suite)
(v. p. 4)

LA CASSAGNE, 1766.

GRÉTRY, 1789.

(?)

COLET, 1840

LANZ, 1842.

Clé RICORDI, et dérivés divers (proposés sporadiquement.)

ou 8

ou: ou: ou:

8

8

DIETTRICH KALKHOFF, 1907.

2 1 I II III

PIACESKI, 1934.

SARLIT, 1942.

TABLEAU no III

Contraction des signes, altération + note altérée

	NOTES DIÉSÉES		NOTES BÉMOLISÉES		Remarques
	Valeurs noires	Valeurs blanches	Valeurs noires	Valeurs blanches	
J.J. ROUSSEAU, 1742.	[illegible] etc.	d°	[illegible] etc.	d°	appliqué à la notation par chiffres.
RAYMONDI, 1843.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	à droite pour les ♯ à gauche " " ♭
HOEFTMANN, 1892.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	notes ovales fortement inclinées
H. WAGNER, 1892.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	d°
A. UNBEREIT.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	cf. Rousseau et Raymondi
DIETTRICH - KALKHOFF, 1907.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	
GRAAFF, 1913	Simples [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	cf. Diettrich -
	doubles [illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	Kalkhoff.
OBOUHOW, 1915. éd. 1942.	[illegible]	[illegible]	Dièses enharm	oniques	DIÈSE : cf. Diettrich - Kalkhoff. et Graaff.
					BÉMOL : voir discussion dans le Texte.

(tableau à suivre)

tableau n°3 (suite)

contraction des signes, altération + note altérée

	NOTES DIÈSÉES		NOTES BÉMOLISÉES		Remarques
	Valeurs noires	Valeurs blanches	Valeurs noires	Valeurs blanches	
HANS, 1940?					le système comporte également modification de la portée (voir tableau n° 3)
SARLIT, 1942.					
BERTHEAU, 1942.		?		?	cf. Lingé voir tableau des portées.
CHAILLEY, 1942.					Dièse : cf. Kalkhoff et Graaff.
CHAILLEY, 1947.					Dièse renforcé à l'impression Bémol = cf. Raymondi

TABLEAU no IV

Réforme de la portée ou des répartitions de notes

(a)
MATTHESON,
1734.

4 lignes.

do do# ré ré# mi fa fa# sol sol# la sib si etc.

(b)
ROUALLE DE BOISGELOU,
v. 1764.

7 lignes. octave = portée

ut dé ré ma mi fa fi sol bi la sa si ut
= do do# ré# fa# sol# la#
ré mi fa sol la si do
réb mib solb lab sib

(c)
ROESGEN-CHAMPION,
1934.

6 lignes – Clés d'après le principe D. Kalkhoff.

la lé si do dé re ré mi fa fé sol sé la
= la la# si do do# re ré# mi fa fa# sol sol# la
sib réb mib solb lab

(d)
RIEMANN,
1882.

5 lignes espacées.

mi fa fa# sol sol# la la# si do do# ré ré# mi
solb lab sib réb mib

(tableau à suivre)

tableau n° 4 (suite)

Réforme de la portée ou des répartitions de notes

(e) **BUSONI**, 1909.

2+3 lignes (emplacement des touches noires)

do — do# / ré♭ — ré — ré# / mi♭ — mi — fa — fa# / sol♭ — sol — sol# / la♭ — la — la# / si♭ — si

(f) **LINGÉ**, 1931.

portée et queues usuelles. Syllabes = v. tableau 5.

DO — ré — mi — fa — sol — la — si

do# / ré♭ — ré# / mi♭ — fa# / sol♭ — sol# / la♭ — la# / si♭

(avec queues usuelles).

d° 1943.

(avec queues usuelles)

(g) **HAUTSTONT**, 1907.

Séries continues de 3 lignes. Syllabes = v. tableau 5.

do dé ré ri (ou me) mi fa fo sol sa la li si do dé etc.

= do# / ré♭ — ré# / mi♭ — fa# / sol♭ — sol# / la♭ — la# / si♭

(tableau à suivre)

tableau n° 4 (fin)

Réforme de la portée ou des répartitions de notes

(h)

P. HANS, 1940 ?



N.B. – chaque portée (5 lignes usuelles et lecture de la 𝄞) correspond à une tessiture indiquée par signes conventionnels. Pour les altérations, voir tableau 2.

(i)

SPELTDOORN, 1935.

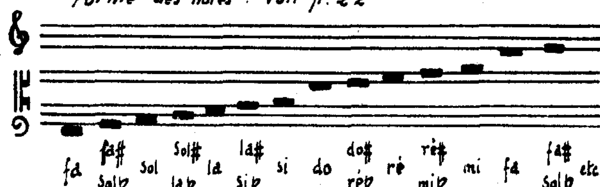
2 lignes de couleur (ici, pointillées) encadrant la portée de 5 lignes. Portées continues comme ci-dessus.



(j)

J. CAMION, 1948

2+3 lignes (horizontales ou verticales) – cf. Busoni.
Forme des notes : voir p. 22



(k)

KLAVARSKRIBO, (non daté)

Portée verticale de 2+3 lignes (cf. Busoni et Camion)

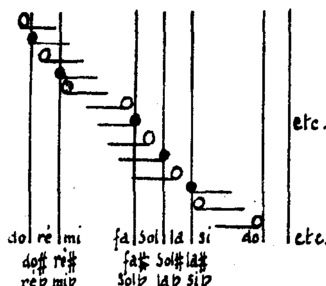


TABLEAU n° V

Noms des notes — (d) Systèmes différenciant le ♯ et le ♭ –

	Notes naturelles	Notes diésées	Notes bémolisées
FLAMERY, (XVIIe s ?)	ta, ra, ma, fa, sa, la, ja,	to, ro, mo, fo, so, lo, jo,	tè, rè, mè, fè, sè, lè, jè,
SAUVEUR, 1701.	pa, ra, ga, so, bo, lo, do,	pi, ri, gi, sa, ba, la, da,	po, ro, go, se, be, le, de,
DE L'AULNAYE, 1785.	ba, da, fa, ha, pa, ga, sa,	bo, do, fo, ho, po, go, so,	bé, dé, fé, hé, pé, gé, sé,
CHASSEVENT, avant 1900.	— usuelles —	dê, rê, mê, fê, sê, lê, (—)	de, re, me, fe, sel, le, se,
SARLIT, 1942.	ba, la, ta, fa, ma, ra, da,	bè, lè, tè, fè, mè, rè, dè. (doubles dièses – bi, li, ti, etc.	bo, lo, do, fo, mo, ro, do. (doubles bémols – bu, lu, tu, etc.

(tableau à suivre)

tableau n° 5 (suite)

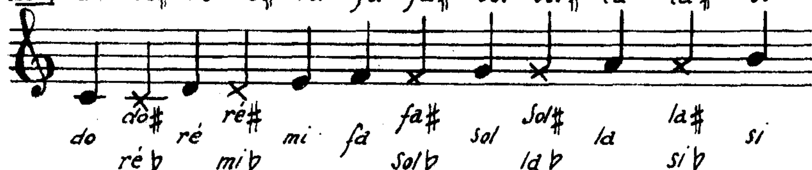
(b) Systèmes unifiant le ♯ et le ♭

	do	do♯ / ré♭	ré	ré♯ / mi♭	mi	fa	fa♯ / sol♭	sol	sol♯ / la♭	la	la♯ / si♭	si
ROUALLE DE BOISGELOU, v. 1764.		dé		ma			fi		bi		sa	
H. B. AIGRE, 1830.		da		bo			di		fi		ri	
L. ENGELKE, 1893.	da	de	ga	ge	ma	me	fa	fe	la	le	sa	se
HAUTSTONT, 1907.		dé		ri ou mé			fo		sa		li	
MENCHACA, 1911.		sé		dou			ro		fé		nou	
OBOUHOW, 1915.		lo		te			ra		tu		di	
LINGE, 1931.		ni		me			di		bo		be	
ROESGEN-CHAMPION, 1934.		dé	re	ré			fé		sé		lé	
LINGÉ, 1939.		pa		no			to		vi		bo	
LITAIZE, 1940.		bi		lou			né		gé		mo	
LINGE, 1943.		pa		no			to		vi		ko	

TABLEAU nº VI

D. KALKHOFF — Système *N. Obouhow*

(1907) do do# ré ré# mi fa fa# sol sol# la la# si



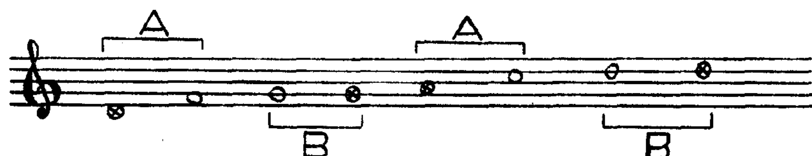
OBOUHOW.
(1915)

(pour les noms des touches noires, voir tableau 5)

TABLEAU nº VII

Gamme de "TÉ" majeur (ré# ou mi b)

d'après le "Précis de grammaire musicale élémentaire" de N. Obouhow (p. 13)



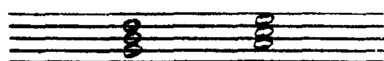
A = vide sur la portée entre deux degrés conjoints.

B = degrés différents situés au même endroit de la portée

même gamme en notation usuelle =

TABLEAU nº VIII

Disposition d'accords parfaits





'a' en notation usuelle — 'b' en système Obouhow.

(disposition Standard) — (5 dispositions différentes)

Prix maj. : 8 fr.